

Oszukać oko. Nawiązania do *trompe-l'œil* w polskiej sztuce współczesnej

Trompe-l'œil, obraz graniczny i granice obrazu

Jedna z pierwszych anegdot dotyczących malarstwa opowiada o artystycznym pojedynku. Zeuksis i Parrazjos spierali się o to, który z nich jest doskonałym malarzem. Aby dowieść swych umiejętności, każdy z nich stworzył obraz. Namalowane przez Zeuksisa winogrona wyglądały jak prawdziwe, a ptaki zlatywały się, by je skubać. Natomiast gdy Zeuksis chciał spojrzeć na obraz namalowany przez Parrazjosa, poprosił go, aby odsłonił zasłonę, która go zakrywała („zażądał, żeby usunął wreszcie płótno i pokazał obraz”¹). Okazało się jednak, iż to zasłona była namalowana. Pomyłka Zeuksisa przesądziła o wyniku malarskiego pojedynku. Werdykt był prosty – pierwszemu z nich udało się oszukać jedynie zwierzęta, natomiast Parrazjasowi samego artystę. Anegdota ta ukazuje i zawiera wszystkie paradoksy skupiające się w obrazach w typie *trompe l'œil*, będących zjawiskiem, którego echa można zaobserwować także w sztuce współczesnej. Pliniusz przytacza jeszcze dalszą część anegdoty – Zeuksis miał później kolejny raz namalować winogrona, tym razem niesione przez chłopca. Gdy także do nich zlatywały się ptaki, rozgniewał się, stwierdzając – „Winogrona lepiej namalowałem niż

¹ Pliniusz, *Historia naturalna*, wstęp, oprac. i tłum. I. Zawadzka, T. Zawadzki, Wrocław 1961, s. 394.

chłopca! Bo gdybym i tego dobrze namalował, ptaki powinny się były lękać!”². Ciekawym wątkiem w przytaczanych anegdotach jest zwrócenie uwagi, iż zarówno zwierzęta, jak i ludzie, są podatni na „oszustwo” obrazu i zdolni percypować iluzję malarską. Widoczna jest także prosta hierarchia – zwierzę o wiele łatwiej jest oszukać za pomocą obrazu, wprowadzenie w błąd człowieka wymaga większego kunsztu. Opisany przez Pliniusza obraz uznawany jest za pierwszy przykład *trompe-l'œil*.

Jak zauważa Mateusz Salwa, termin *trompe-l'œil* (fr. łudzi oko) pojawił się ok. 1800 r. i dotyczył iluzjonistycznych martwych natur, które od połowy XVIII w. pojawiały się w Salonach lub w okolicach paryskiego Pont-Neuf³. Dzisiejsze rozumienie tego terminu jest o wiele szersze i odnosi się także do przedstawień, które powstały przed 1800 r. Cechą spajającą różne zjawiska artystyczne pod tym wspólnym terminem jest skrajny iluzjonizm przedstawienia i, niejednokrotnie, zdolność dzieła sztuki do wprowadzenia odbiorcy w błąd. W efekcie jako *trompe-l'œil* określane są zarówno iluzjonistyczne martwe natury, jak i sztuczne przedmioty imitujące prawdziwe obiekty. Przykładowo, podczas eksponowanej w Luwrze wystawy dotyczącej tego tematu, jednym z prezentowanych obiektów była XVIII-wieczna porcelanowa zastawa, imitująca prawdziwe owoce i warzywa⁴. Salwa przytacza definicję *trompe-l'œil* Louisa Marina, według której jest to

- 1) obraz, martwa natura, na której przedmioty są przedstawione w taki sposób, by wywoływać złudzenie (iluzję);
- 2) dowolny obraz, który daje złudzenie (iluzję) rzeczywistości, jeśli ogląda się go z pewnej odległości⁵.

W przypadku drugiej definicji w zakres *trompe-l'œil* wchodziłyby także, popularne w baroku, iluzjonistyczne freski ścienne. Salwa sugeruje natomiast

² Tamże.

³ Por. M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2012, s. 14.

⁴ Ekspozycja *Trompe-l'œil. Imitations, pastiches et autres illusions* była pokazywana w stanowiącej część Muzeum Luwru przestrzeni instytucji Les Arts Decoratifs w dniach 2.02.2012–5.01.2014.

⁵ Por. M. Salwa, *Iluzja...*, s. 15.

rozdzielenie tych dwóch typów przedstawień w typie iluzjonistycznym, sugerując, iż więcej je dzieli niż łączy. Tego typu rozróżnienia nie są jednak istotne z perspektywy niniejszego tekstu, dla którego najważniejszym kontekstem są holenderskie martwe natury.

Długa tradycja obrazów w typie *trompe-l'œil* sięga przytaczanej anegdoty o Zeuksisie i Parrazjosie. Do historii tego typu przedstawień zalicza się zarówno starożytne *xenia*, jak i zachwycającą, intarsjowaną dekorację włoskich *studiolo*. Przykładem takiej iluzjonistycznej dekoracji są intarsje w pałacu Urbino Federica da Montefeltro, dzieło Francesca di Giorgio Martiniego i Baccia Pontellego. Przestrzeń *studiolo* została poszerzona dzięki iluzji otwierających się drzwiczek i szafek, ukazujących w swych wnętrzach książki i przybory naukowe. Przedstawienia w typie *trompe-l'œil* pojawiają się także we flamandzkiej miniaturze, przykładowo w *Godzinkach* Engelberta Nassau, autorstwa Mistrza Marii Burgundzkiej⁶. Największą popularnością typ ten cieszył się jednak w malarstwie holenderskim, przede wszystkim w przedstawieniach martwej natury, które przybierały różne formy. Można jednak wyróżnić kilka najczęściej pojawiających się przedstawień.

Antoni Ziemia określa przedstawienia w typie *trompe-l'œil* jako obrazy „dialogiczne”, naruszające barierę lica obrazu, czyli barierę pomiędzy przedstawieniem a widzem. Aby osiągnąć ten efekt, artyści odwoływali się do różnych „trików” optyczno-przestrzennych. W związku z tym, że gra w „uobecnianie” wirtualnego widza rozgrywała się na różnych poziomach, Ziemia wyróżnia różne kategorie złudzeń w sztuce holenderskiej. W związku z tym pisze o dwóch porządkach – podmiotowym, epistemologicznym i przedmiotowym, ontologicznym⁷. Pierwszy dotyczy widza i jest związany z manipulacją przestrzenią, w efekcie pojawia się przestrzeny dialog pomiędzy widzem a obrazem, zaś lico obrazu jest zarówno uświadamiane, jak i przełamywane. Pośród tego typu przedstawień Ziemia wymienia m.in. zabawy przestrzenią, grę z iluzyjną ramą, kotarą, lustrem, obrazy „mówiące” czy też zawierające moment niedopowiedzenia, który wymaga niejako uzupełnienia przez widza.

⁶ Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. S. Zuffi, tłum. K. Wanago, Warszawa 2000, s. 264.

⁷ Por. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 14.

Drugi porządek dotyczy natomiast samego obrazu i momentu, w którym niejako anuluje on sam siebie, udając, że jest rzeczywistością. Do tego typu przedstawień Ziembra zalicza niektóre *trompe-l'œil*, np. na odwrocie obrazu Gijsbrechtsa czy też przedstawienia malarskie imitujące inną technikę, jak przykładowo *en grisaille* (znanym przykładem są figury na zewnętrznych stronach skrzydeł z ołtarza gandawskiego Jana van Eycka), obrazy jako mapy, obrazy w kasetach perspektywicznych czy też obrazy sugerujące coś niemożliwego (np. widok miasta z lotu ptaka, sponad pułapu chmur)⁸. Jednocześnie przywoływany autor zauważa, że kategorie te przenikały się wzajemnie i współwystępowały, jednak świadomość istnienia owych odmiennych porządków jest istotna dla zrozumienia nowożytnej koncepcji obrazu. W koncepcji tej bowiem, obraz nie jest już czystą reprezentacją, lecz staje się „aktywnym podmiotem” pośredniczącym pomiędzy rzeczywistością a widzem.

W przypadku holenderskich *trompe-l'œil* ludzenie oka dokonuje się na wiele sposobów. I tak mamy np. do czynienia ze wspomnianymi obrazami z namalowanymi kotarami czy zasłonami, które zachęcają widza do ich odsłonięcia. Innym sposobem gry z odbiorcą są obrazy z niedomkniętymi szafkami, budującymi przestrzeń przedstawienia. Kolejny element stanowią różnorodne realizacje motywu „obrazu w obrazie”, jak przykładowo malowane przez Cornelisa Gijsbrechtsa przedstawienia obrazów o płótnie oderwanym w rogu blejtramu. Innym sposobem było także malowanie obrazu wraz z jego podłożem – w takim przypadku szczególnie popularne były obrazy ukazujące kartki papieru leżące na desce lub też trofea, malowane wraz ze ścianą, na której miały wisieć. Do tego typu przedstawień włączyć można także znane przedstawienia ptaków, kuropatw na tle kuchennej ściany (przykładowo słynne kuropatwy Jacopo Barberiego czy *Szczygieł* Carela Fabritiusa). Obrazy takie wieszane były w kuchni, a namalowana ściana zlewała się z rzeczywistością, powodując, iż namalowany ptak przez chwilę zdawał się prawdziwym.

Znanym typem obrazów w typie *trompe-l'œil* było także *quodlibet* – utworzony ok. 1664 r. przez Gijsbrechtsa motyw oznaczał „co tylko chcesz”, „co wam się podoba”⁹. Przedstawienia takie ukazywały „byłe jakie”, zgromadzone

⁸ Por. tamże, s. 15.

⁹ Por. tamże, s. 221.

w nieładzie, przedmioty. Przeważnie były to bezładnie rozrzucone papiery, rachunki, listy (przykładowo rachunki w znanym obrazie Corneliusa Brieze *Martwa natura – quodlibet*, który znajdował się w ratuszu w Amsterdamie). *Trompe-l'œil* szczególnie często ukazywały niszę, szafki, ale także zwyczajne przedmioty wiszące na hakach, spięte paskiem lub gumką. Wszystkie te zabiegi i motywy łączył element złudzenia. Obrazy w typie *trompe-l'œil* mają długą tradycję, która pełna jest anegdot dotyczących potęgi malarstwa kreującego światy tak złudne, iż niemożliwe do odróżnienia od rzeczywistości pozaobrazowej. Anegdota te utrwały pozycję poszczególnych artystów, a *trompe-l'œil* stawały się jednocześnie *tour de force*. Do najbardziej znanych historii, oprócz wspomnianej legendy o Zeuksisie i Parrazjosie należy opowieść o kuropatwie Protogenesa, musze Giotta, pszczole Filostrata czy też otwartym oknie Albertiego. Historie dotyczące niezwykłych umiejętności i kunsztu malarskiego stawały się elementem autokreacji poszczególnych artystów. Szczególnym przypadkiem jest przykład Samuela van Hoogstratena, który włączył opowieść o „oszukaniu oka” w obręb swej artystycznej symboliki. Gdy przybył na dwór Ferdynanda III w Wiedniu, artysta miał pokazać władcy obraz, który był tak doskonały, że uwierzył on, iż przedmioty na nim przedstawione są prawdziwe. Jako wyraz uznania Ferdynand III miał podarować artyście medal ze złotym łańcuchem. Na kolejnych obrazach Hoogstratena w typie *trompe-l'œil*, pośród ukazywanych przedmiotów, powraca wspomniany medal, jako potwierdzenie artystycznej doskonałości twórcy i element budowania własnego mitu.

Pierwsza wątpliwość pojawiająca się w przypadku wspomnianych anegdot dotyczy samego rozumienia doskonałości artystycznej, która w tym przypadku jest tożsama z idealnym naśladownictwem natury. Jednocześnie koncepcja *mimesis* zostaje tutaj doprowadzona do skrajności, gdyż dzieło sztuki staje się niemożliwe do odróżnienia od świata, który ma naśladować. W efekcie tej paradoksalnej sytuacji, samo dzieło sztuki wydaje się znikać, dlatego też Salwa, opisując tego typu przedstawienia, wskazywał na fakt, iż można je rozumieć jako punkt graniczny sztuki. Sztuka osiąga w nich doskonałość (jeśli miarą doskonałości uczynimy iluzjonizm), z drugiej zaś znika, roztapiając się w rzeczywistości. Kolejnym aspektem, który porusza

przytoczona anegdota, jest kwestia etyczna – doskonała sztuka jest bowiem w opisywanym przypadku tożsama z wprowadzeniem w błąd, a nawet artystycznym podstępem, oszustwem. Artysta ludzi odbiorcę, wciąga go w obrazniczym w pułapkę, aby następnie ujawnić iluzję, fikcyjność wykreowanej rzeczywistości. Efekt „oszukania oka” opierałby się więc na chwilowym zapomnieniu, iż obraz jest właśnie obrazem. W przypadku obrazów w typie *trompe-l'œil* ważny jest jednak podwójny ruch – wejścia w iluzję, ale także wyjścia z niej. Bez tego drugiego elementu nie mamy bowiem efektu estetycznego, gdyż dzieło sztuki nie zostaje rozpoznane, a odbiorca pozostaje w przekonaniu, iż widzi zasłone prawdziwą, a nie namalowaną. W związku z tym, ważny jest moment zorientowania się, że mamy do czynienia z obrazem, wtedy właśnie powinien pojawić się odpowiedni efekt zachwytu, podziwu nad kunsztem warsztatowym artysty. Efekt estetyczny jest więc przynależny momentowi „wyjścia” z iluzji, rozpoznania oszustwa.

Jean-Jacques Wunenburger zwracał uwagę na niemalże ontologicznie wpisane w samo pojęcie obrazu zagadnienie nieidentyczności obrazu i tego, co obrazowane. Obraz zawsze wszak jest obrazem czegoś. Ontologiczna różnica zakłada rozróżnialność tych porządków i ich hierarchizację – pierwowzór jest zawsze doskonalszy od obrazu, istnieje „pełniej”. Być obrazem oznacza więc „istnieć nie tylko przez się, lecz odsyłać i być podobnym do czegoś innego. Innymi słowy obraz zawiera w samej swej definicji pojęcie zależności od czegoś innego, zależności od pewnego wzorca, na modłę podobieństwa morfologicznego”¹⁰. Paradoksalność *trompe-l'œil* wiąże się z tym, iż zburzona zostaje granica pomiędzy przedstawieniem a rzeczywistością. Różnica pomiędzy nimi jest natomiast, jak zauważa Wunenburger, fundamentalnym aspektem istnienia obrazu. Metody reprodukcji doskonałej i powielenia, stanowią w tym kontekście zagrożenie, gdyż uniemożliwiają rozpoznanie owego obrazu jako obrazu właśnie. Jak pisze:

taki niepokój budzą już u starożytnych wszystkie kategorie podobieństwa skrajnego, paroksytycznego, niezależnie od tego, czy dotyczą po prostu podobieństwa formalnego, jak w wypadku *trompe-l'œil*, sobowtóra, czy wykorzystują

¹⁰ J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 83.

rzeczywiste wierne naśladownictwo, co prowadzi do kopiowania samego bytu [...]. Obraz traci wówczas swe podobieństwo-niepodobieństwo, z powodu nadmiaru prawdziwości, symulacji identyczności. Fałszywa prawdziwość kopii stwarza wówczas jakieś symulakrum, które udaje byt tak bardzo, że go zastępuje (w wypadku złudzenia)¹¹.

Trompe-l'œil ujawnia więc sprzeczności tkwiące u samych podstaw mime-tycznej koncepcji sztuki, w której obraz musi tkwić w pewnym zawieszeniu pomiędzy identycznością a całkowitym brakiem podobieństwa. W efekcie „obraz zmusza nas zatem do rozważania podwójnej, sprzecznej natury, będącej paradoksalną kombinacją tego samego i innego”¹².

Graniczność przedstawiń tego typu związana była także z ich miejscem w hierarchii – chętnie zamawiane przez władców na europejskich dworach, obrazy w typie *trompe-l'œil* uznawane były niemalże za *curiosa*, zabawy optyczne, bliższe gabinetom osobliwości niż „poważnym” dziełom sztuki. Ich mimetyczna doskonałość powodowała, że z jednej strony prowadziły do zachwyty nad umiejętnościami technicznymi artysty, a z drugiej sytuowały się niebezpiecznie blisko gry, zabawy z odbiorcą, tracąc niemalże status dzieła sztuki. Świadczy o tym fakt, iż prace w tym typie malowane na zamówienie dworu w Kopenhadze przez Corneliusa Norbertusa Gijsbrechtsa, najpierw dla Fryderyka III, a potem Christiana V, trafiały do otwartej od 1650 r. *kunstkamery*. Kopenhaska *kunstkamera* mieściła „*naturali* i *artificialia*, w tym kolekcję monet i medali, brązów i rzeźb antycznych oraz obrazów”¹³. Jak zauważa Ziemia, zbiory te miały dwa szczególnie istotne zakresy: *exotica* i *perspectiva*. To właśnie do tej drugiej kategorii zaliczała się, utworzona przed 1674 r. sala zwana *Perspectivkammer*, gromadząca okazy złudzeń obrazowo-optycznych. Oprócz obrazów Gijsbrechtsa (w tym najsłynniejszej *Sztalugi* i ok. dwudziestu innych dzieł artysty) znajdowały się tam także obrazy w typie *trompe-l'œil* artystów holenderskich, flamandzkich i niemieckich. Symptomatyczne jest usytuowanie przedstawiń *trompe-l'œil* w obszarze

¹¹ Tamże, s. 84.

¹² Tamże.

¹³ A. Ziemia, *Iluzja...*, s. 60.

gabinetu osobliwości jako ciekawostki, zaskakującej gry optycznej. Z drugiej strony o bliskości pomiędzy *trompe-l'œil* i gabinetem osobliwości świadczy także fakt, iż same gabinety były wzorem dla powstających iluzjonistycznych obrazów. Jest to przykładowo widoczne w obrazie Gijsbrechtsa *Szafka gabinetowa z curiositates i figurką Herkulesa i Kakusa* z 1670 r. czy obraz Domenico Rempsa z końca XVII w. *Gablotka w studiuolo*. Przedstawiające okazy z *kunstkamery* obrazy jednocześnie były włączane w jej obręb.

Niechęć wobec uznania *trompe-l'œil* za pełnoprawne dzieło sztuki związana była także z jego podejrzanym statusem. Obraz, który oszukuje widza, sugeruje, iż oszustwo jest celem sztuki, co było trudne do przyjęcia, w szczególności w tradycji akademickiej. Salwa wskazywał na szereg trudności, jakie obrazy w typie *trompe-l'œil* sprawiają tradycyjnej historii sztuki. Dotyczą one zarówno ahistoryczności tego zjawiska, braku narracyjności w przedstawieniu jak i faktu, iż w przypadku *trompe-l'œil* mamy do czynienia ze swoistym poziomem „zerowym” stylu, gdyż jest to konieczny warunek iluzji. W efekcie każdy opis *trompe-l'œil* sprowadza się do opisu przedstawionych na nim obiektów, co dzieje się kosztem opisu samego dzieła sztuki¹⁴. Wszystko to powodowało marginalizację tego zjawiska oraz deprecjację jego wartości artystycznych.

Ciekawym wątkiem, powracającym w przypadku narracji dotyczących *trompe-l'œil*, jest motyw konieczności odwołania do innych zmysłów. W przypadku *trompe-l'œil* wzrok zostaje skompromitowany, wprowadził nas bowiem w błąd. W opowieściach o artystycznym oszustwie pojawia się więc konieczność wyciągnięcia dłoni i dotknięcia obrazu, aby przekonać się o tym, że ma się do czynienia z iluzją. Opowieści o dotknięciu obrazu dotyczą zarówno sytuacji wprowadzenia w błąd, jak i momentu zawieszenia, niedowierzania. Kunszt artysty sprawia, iż odbiorca wyciąga dłoń, wierząc, iż pod palcami poczuje miękkość króliczego futra lub delikatne pióra szczygła. Zamiast tego jednak czuje gładkość płótna. W efekcie pojawiają się w nim sprzeczne uczucia – rozczarowanie miesza się z podziwem i zachwytem. Charakterystyczne jest, że to właśnie dotyk ma pełnić rolę kompensującą skompromitowany zmysł wzroku.

¹⁴M. Salwa, *Iluzja...*, s. 71.

Koncepcja, iż iluzja jest zasadą sztuki oraz że jej najważniejszym celem jest naśladowanie natury, już w starożytności spotykała się ze sprzecznymi opiniami. Największym krytykiem *mimesis* był Platon. Przyjmując mimetyczną koncepcję rzeczywistości, jednocześnie krytykował naśladowczą wizję sztuki. W perspektywie jego filozofii artystyczne *mimesis* stawało się bowiem odbiciem odbicia, a dzieło sztuki cieniem cieni. Sztuka w jego ujęciu była kolejnym etapem zafałszowywania rzeczywistości, ułudą. W filozofii Platona odnajdujemy źródła późniejszych realizacji artystycznych wskazujących na marność sztuki. Antoni Ziemia, jako opinię przeciwstawną tezom Platona przytacza Gorgiasza i jego pojęcie *apate* – odnoszące się do zdolności sztuki do wprowadzenia odbiorcy w stan „zasłuchania”, „ułudy, pozytywnego omamienia, oczarowania, zastygnięcia w jakimś wrażeniu”¹⁵. Przytacza także zdanie z anonimowego traktatu z kręgu sofistów z V w. p.n.e. – „w tragedii i w malarstwie ten jest najlepszy, kto najlepiej w błąd wprowadza, wytwarzając rzeczy podobne do prawdziwych”¹⁶ – które koresponduje ze słynnym stwierdzeniem Gorgiasza („Tragedia dzięki fabule i efektom wywołuje złudę [...]. Kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten, kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto się daje”¹⁷). Zdania te pozytywnie waloryzują nie tylko artystyczną zdolność naśladownictwa, ale także wprowadzenie w błąd, ułudę jako ostateczny cel sztuki.

W inny sposób temat naśladownictwa podejmował Arystoteles. Filozof, pozytywnie waloryzując *mimesis*, jednocześnie postrzegał sztukę jako obszar kreacji, wykraczający poza prostą rejestrację rzeczywistości, w kierunku tworzenia rzeczywistości autonomicznej. W ujęciu Arystotelesa twórczość artystyczna funkcjonuje poza prawdą i fałszem, gdyż nie przynależy do dziedziny poznania (*episteme*), lecz twórczości (*techné*).

O tym, że antyczna tradycja obecna była w przypadku holenderskiego malarstwa, świadczy popularność umieszczania na przedstawieniach w typie *trompe-l'œil* zasłony lub kotary będącej czytelnym nawiązaniem do historii Zeuksisa i Parrazjosa. Żywotność antycznej koncepcji *mimesis* widoczna jest

¹⁵ A. Ziemia, *Iluzja...*, s. 29.

¹⁶ Tamże, s. 29–30.

¹⁷ Tamże, s. 29.

także w tekście Samuela van Hoogstratena z 1678 r., gdzie pisze: „Doskonały obraz jest niczym zwierciadło natury, które każe jawić się rzeczom, jakie nie istnieją, i które oszukuje w sposób przyjemny i olśniewający”¹⁸.

Wydaje się, że to właśnie paradoksalność malarstwa w typie *trompe-l'œil*, które łączy w sobie sprzeczności i skrajności, inspirowało artystów współczesnych. Odwołania do tego typu twórczości, bez wątplenia są także związane z bardzo dużą świadomością artystów, którzy podejmowali się malowania tego typu obrazów. W efekcie obrazu w typie *trompe-l'œil* często mają charakter wypowiedzi autotematycznych, dotyczących samej sztuki i jej granic oraz granic obrazu i obrazowania. Obraz staje się więc „metaobrazem”, wypowiedzią o samym malarstwie. W związku z tym, że autotematyzm należy do jednych z ważniejszych tematów sztuki współczesnej, artyści chętnie przywołują skojarzenia z tradycyjnymi *trompe-l'œil*. Odwołania do tej konwencji widoczne są przykładowo w polskiej sztuce współczesnej. Twórczość rodzimych artystów nie jest jednak powieleniem tradycyjnej tematyki, a raczej dialogiem z nią wynikającym z podjęcia refleksji nad mimetyzmem oraz statusem malarstwa i obrazu we współczesności.

Zwierciadło bez odbicia

Trompe-l'œil staje się użyteczną metaforą wskazującą na punkty graniczne obrazu oraz na refleksję nad relacją pomiędzy kopią (obrazem) a oryginałem (rzeczywistością), która ulega sproblematyzowaniu w dobie obrazów cyfrowych i wirtualnych. Marcin Krasny wskazuje na fakt, iż artyści współcześni podejmują temat naśladownictwa oraz jego relacji do kłamstwa, co skutkuje popularnością takich zjawisk jak kopia, imitacja czy atrapa. Jak pisze – „coraz więcej artystów zaczęło tworzyć imitacje, kopie, atrapy oraz chcąc nie chcąc symulakry, coraz częściej za ich pomocą pytając o status rzeczywistości”¹⁹.

¹⁸ S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-kont*, Rotterdam 1678, s. 25. Cyt. za: A. Ziemia, *Iluzja...*, s. 35.

¹⁹ M. Krasny, *Styropian, tektura i wata szklana*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2008, s. 16.

Krasny wskazuje na niezwykłą popularność teorii Jeana Baudrillarda wśród krytyków sztuki i artystów. Można zauważyć, iż w podobny sposób co *trompe-l'œil*, koncepcja symulakrów zadaje pytanie o relację pomiędzy rzeczywistością a obrazem. Jak zauważał Salwa, *trompe-l'œil* było czymś więcej niż tylko grą z widzem, było metaforą epistemologiczną. Odwołuje się do hiperbolicznego Kartezjańskiego zwątpienia i konieczności uświadomienia sobie pozorności postrzeżenia zmysłowego²⁰. Iluzja wytwarzana przez *trompe-l'œil* kwestionuje poznawczą wartość zmysłów. Baudrillard sytuował ten typ przedstawienia blisko symulakrum, jego zdaniem zjawisko to nie wywodzi się z malarstwa, lecz z metafizyki – „*trompe-l'œil* może zrobić wszystko, wszystko naśladować, wszystko parodiować. Nie jest już malarstwem, lecz metafizyczną kategorią – stojącą w obliczu rzeczywistości i wymierzoną przeciwko niej – *simulacrum* sięgającym głębiej niż sama rzeczywistość”²¹.

Tematyka kopii, symulacji i naśladownictwa jest szczególnie wyraźna w twórczości Roberta Kuśmirowskiego. Artysta określany jest jako „falszercz czasu i przestrzeni”, „geniusz atrapy”, „genialny imitator” „falszercz i manipulator rzeczywistości” czy też „sztukmistrz z Lublina”²². Wszystkie te określenia związane są z jego niezwykłymi umiejętnościami warsztatowymi, które pozwalają mu skopiować niemalże dowolny obiekt w dowolnym materiale. W zróżnicowanej i wielowątkowej twórczości Kuśmirowskiego stale powracają pewne motywy. Szczególnie często artysta sięga do przeszłości, tworząc rozbudowane instalacje, które mają pozorny charakter rekonstrukcji. Od samego początku drogi artystycznej jego dialog z odbiorcą związany jest z oszukiwaniem oka, wprowadzaniem w błąd, myleniem tropów. Tak było w przypadku realizacji w Galerii Białej w Lublinie, gdzie wysłał do galerii listy z narysowanymi przez niego znaczkami. Idealna iluzja narysowanych znaczków spowodowała, iż na pocztce uznane zostały za prawdziwe, a listy dotarły do galerii. Pocztowy stempel stał się potwierdzeniem przejścia fikcji i iluzji w rzeczywistość. Zaskakujące, jak bardzo narracja ta przypomina opowieści

²⁰ Por. M. Salwa, *Iluzja...*, s. 47–48.

²¹ Tamże, s. 73.

²² J. Gryka, *Robert Kuśmirowski – prawdziwy czy falsyfikat?*, <http://biala.art.pl/publikacje/robert-kusmirowski/>, 19.06.2015.

o niezwykłościach *trompe-l'œil*, w których prawdziwość wierzyli nawet władcy. Jak zauważała Eulalia Domanowska: „[w]arsztat techniczny Kuśmirowskiego można by porównać z XVII-wiecznym malarstwem holenderskim, które osiągnęło najwyższy stopień imitowania rzeczywistości w historii sztuki”²³.

W przypadku Kuśmirowskiego zachwianiu ulega nie tylko poznawcza wartość zmysłów, ale także wszystko to, co łączy się z falsyfikowanymi obiektami, czyli zagadnienia pamięci i tożsamości. Artysta traktuje pamięć i historię jako kreację, mogą być one bowiem fałszowane i reprodukowane wraz z obiektami, które są ich nośnikami. W efekcie przeszłość można wytworzyć z kartonów, papieru i *papier-mâché*. W swych działaniach często nie kopiuje żadnego konkretnego przedmiotu, lecz kreuje rodzaj syntezy stworzonej z kolektywnych wyobrażeń i wspomnień. Tak było w przypadku kamienicy z Blackenberge, która nie imitowała żadnego znanego budynku, lecz dawała poczucie kontaktu z zaniedbaną, polską kamienicą. W belgijskim kurorcie ów obiekt niemożliwy stał się rodzajem wirusa, który infekował przestrzeń (ceny mieszkań w pobliżu realizacji artysty zaczęły spadać, pojawiły się głosy o konieczności usunięcia instalacji). Dzieła i instalacje Kuśmirowskiego są zawsze hybrydami złożonymi z osobistych wspomnień, kolektywnych wyobrażeń, obiektów znalezionych i sfabrykowanych. W efekcie powstają realizacje, których autentyczność wydaje się na pierwszy rzut oka niepodważalna, symulakra, które wydają się być prawdziwsze od rzeczywistości, którą naśladują, kopie bez oryginałów. Twórczość Kuśmirowskiego nie jest prostym oszustwem czy też fałszerstwem. Poprzez swe realizacje artysta bada samo działanie mechanizmów pamięci. Podobnie jak w przypadku *trompe-l'œil*, możemy odczytywać jego twórczość jako metaforę epistemologiczną, która w tym przypadku stawia pytanie o status rzeczywistości. Kuśmirowski celowo komplikuje sytuację ontologiczną, wprowadzając widza w stan niepewności i zakłopotania. W przestrzeni jego instalacji widz nigdy nie ma pewności, kiedy ma do czynienia z autentycznym obiektem, a kiedy z kreacją. Wydaje się, że podważeniu ulega sama zasadność tego typu rozróżnienia. Tak było przykładowo podczas jego realizacji *Kanał* z 2006 r., kiedy to

²³ E. Domanowska, *Genialny imitator*, <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=2&id=32>, 19.06.2015

przez kilka miesięcy artysta przemierzał kanały znajdujące się pod Łodzią. Następnie zorganizowana została wystawa – jak zapowiedział artysta, część z prezentowanych na niej eksponatów była obiektami znalezionymi podczas podziemnych peregrynacji, nie wiadomo było jednak, o których obiektach była mowa. Jak sam wspominał o obiektach znalezionych w kanałach: „Część z nich została przeze mnie powtórzona, część zaś wprowadziłem jako *ready-mades* – żeby niejako rozmydlić uwagę widza. Do tego potworzyłem hybrydy, czyli dosłownie takie kopie bez oryginału”²⁴.

W efekcie widz postawiony był w sytuacji permanentnego zwątpienia, które nie mogło zostać w żaden sposób zażegnane. Balansując pomiędzy rzeczywistością a kreacją, faktem i wyobrażeniem, Kuśmirowski niejednokrotnie prowadzi z widzem złożoną grę. „Puszcza oko” do widza, pozostawiając celowo w swych pracach niedociągnięcia i niedoróbki, które przełamują iluzję. Tak było przykładowo w realizacji *Wagon* (2002), w przypadku której wystarczyło spojrzeć pod spód obiektu, aby zorientować się, iż stworzony został ze styropianu. Podobnie sytuacja wyglądała w instalacji *D.O.M.*, będącej rekonstrukcją nieistniejącego cmentarza. Nagrobki stworzone zostały z pudeł po monitorach – jak wskazywał artysta, nie kopiował żadnego konkretnego cmentarza, lecz ponownie stworzył syntezę, złożoną z własnych wspomnień i wyobrażeń. Gdy instalacja była po raz pierwszy wystawiana w Berlinie w 2004 r., nagrobki ukrywały swoją budowę. Rok później natomiast, podczas prezentacji w Galerii Foksal w Warszawie, artysta specjalnie odsłonił tyły nagrobków, aby widz mógł się zorientować, z czego są zbudowane. Jak zauważył Salwa, w przypadku obrazów *trompe-l'œil* również ważne co wprowadzenie w iluzję był efekt deziluzji, wyprowadzenia z niej, dlatego też artyści niejednokrotnie pozostawiali element, który miał wskazywać na fikcyjność przedstawienia (przykładowo sygnaturę). Jak pisał – „Iluzja bowiem ściśle się wiąże z »deluzją« oraz deziluzją, kresem iluzji”²⁵. W przypadku instalacji Kuśmirowskiego przełamanie iluzji jest elementem gry z odbiorcą. Jak stwierdza sam artysta – „[c]zasami dobrze poznać kłamstwo, żeby uchwycić

²⁴I. Zmyślony, *Robię co mi się podoba. Rozmowa z Robertem Kuśmirowskim*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3550-robie-co-mi-sie-podoba.html>, 19.06.2015.

²⁵M. Salwa, *Iluzja...*, s. 39.

prawdę, o którą tutaj chodzi. Sztuka mówi prawdę przy pomocy kłamstwa. Ja uwielbiam ten kontrast – raz go obnażam, innym razem skrywam; raz robię rzeczy bardzo dosłowne, a raz ironizuję”²⁶. W przytoczonym wywiadzie Kuśmirowski wskazuje na wątek, który pojawia się także w przypadku tradycyjnych *trompe-l'œil* – tworzenie doskonałej kopii, imitacji przedmiotu jest tożsame z jego poznaniem. Doskonałe powielenie staje się tożsame z najgłębszym poznaniem. W efekcie kopia ma niejednokrotnie dla artysty większą wartość niż oryginał.

Oszukanie oka w przypadku realizacji Kuśmirowskiego ma o wiele bardziej złożony charakter niż w przypadku tradycyjnych *trompe-l'œil*. Wynika to z faktu, iż widz ma do czynienia nie tylko z licem obrazu, lecz także całym *environment*, które wciąga go do swego wnętrza. W efekcie nawet zmysł dotyku okazuje się niejednokrotnie niewystarczający, aby zweryfikować wytworzoną przez artystę iluzję. Takim złożonym przykładem ironicznej gry z odbiorcą była przykładowo instalacja *Double V* zrealizowana w 2003 r. w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Skopiowana została w tym przypadku cała przestrzeń, która ulega powtórzeniu. Pomieszczenie zostało podzielone na dwie części, z jednej strony znajdowała się pracownia zbudowana z przedmiotów znalezionych, z drugiej strony znalazła się jej dokładna reprodukcja stworzona z typowych dla artysty materiałów – tektury, styropianu, kartonu. Artystyczne łudzenie oka polegało na tym, iż widz znajdujący się w tej przestrzeni stawał przed lustrem, jednak ku swemu zdziwieniu obserwował, iż odbija się w nim wszystko, oprócz niego samego. Jak się bowiem okazywało stał przed szybą, za którą znajdowała się idealnie zreplikowana przestrzeń. W swym dążeniu do potęgowania ontologicznego zwątpienia artysta dochodzi do momentu, w którym stara się skłonić nas do zwątpienia w nasze istnienie. Także w przypadku *Double V* Kuśmirowski ujawnia swoje zdystansowanie i poczucie humoru, pozostawiając wskazówkę, która rozbija całą misternie zbudowaną iluzję. W zrekonstruowanej przestrzeni łyżeczka w kubku nie odbija się według prawideł lustrzanego odbicia. Nawet nie zauważywszy tego drobnego detalu, widz szybko orientował się, iż został wprowadzony w błąd. Ważny jednak, tak jak w przypadku tradycyjnego

²⁶I. Zmyślony, *Robię...*

trompe-l'œil, był sam moment zwątpienia, zawahania. Co także interesujące, Kuśmirowski odwołuje się do jednego z najważniejszych elementów, które w tradycyjnym malarstwie służyły przełamaniu powierzchni obrazu, czyli lustra. Jak zauważał Ziemia, problem zwierciadła/odbicia był istotnym zagadnieniem dla XVII-wiecznych artystów. Wynikało to z faktu, iż wiązał się teorią oraz praktyką imitacji/iluzji, tak ważną dla nowożytnej koncepcji sztuki. Jak pisze – „Zwierciadło to wszak od czasów Sokratesa symboliczne narzędzie poznania świata, ale i – duszy. Instrument samopoznania sokratejskiego, wezwania *disce te ipsum*. Pośrednik w docieraniu do Prawdy”²⁷. Przytacza także zdanie van Madera odnośnie do zwierciadlanego odbicia – „Zwierciadło uważamy często za środek do wiedzy o samych sobie; jednak od pradawna rozumiane ono było jako źródło fałszu, bo przekazuje tylko pozór prawdziwych rzeczy, a nie prawdę samą w sobie”²⁸. Ów podwójny charakter zwierciadła niejednokrotnie powracał w refleksji artystycznej. Jak zauważał Victor Stoichita, metafora lustra była kluczową metaforą malarstwa europejskiego od czasów renesansu²⁹. Zwierciadło bywało rozumiane jako synonim *mimesis*.

Jednocześnie problematyka zwierciadła wpisuje się w refleksję nad obrazem jako powtórzeniem, a sama metafora obrazu jako lustra niejednokrotnie powraca w rozważaniach o *trompe-l'œil*. W przypadku pracy Kuśmirowskiego, pomimo pozornej obecności lustra, obraz – odbicie widza – pozostaje nieobecny. Lustro wydaje się „działać” właściwie, wszak odbija wszystkie elementy otoczenia. Jedynym brakującym elementem pozostaje odbicie samego postrzegającego.

Double V Kuśmirowskiego możemy postrzegać jako metaforę epistemologiczną, w której przedmiotem zwątpienia na chwilę staje się sam postrzegający i poznający podmiot. Wszystkie te działania skłaniają do zwątpienia nie tyle w prawdziwość eksponowanych artefaktów, lecz w samą rzeczywistość.

²⁷ A. Ziemia, *Iluzja...*, s. 194.

²⁸ Tamże.

²⁹ Por. V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

Ściana na ścianie

Artystą, który w sposób dosłowny odwołuje się do *trompe-l'œil* jest Rafał Bujnowski. Wspomniane odwołania mają czasem charakter bezpośrednich cytatów. Tym, co wydaje się dominować w sztuce Bujnowskiego, jest silny autotematyzm – jego malarstwo opowiada przede wszystkim o samym malarstwie. Powracając do pytań o to, czym jest obraz, artysta przywołuje najbardziej znane motywy *trompe-l'œil*, jak malowane ściany pracowni czy słynne tyły obrazów. Do pierwszego typu przedstawień należy cykl z 2004 r. *bez tytułu. ściany pracowni*. Obrazy te przedstawiają białą ścianę, na której brązową taśmą naklejone zostały czarno-białe zdjęcia. Bujnowski odwołuje się tutaj do jednego z najbardziej rozpowszechnionych motywów *trompe-l'œil* – obrazu w obrazie. Jak zaznaczałam, jednym z zabiegów, który służyć miał oszukaniu oka, było malowanie przedstawienia wraz z podłożem, na którym się znajdowało. Ten typ widoczny był przykładowo w „ptasich” *trompe-l'œil*, w których oprócz kuropatw malowana była także ściana, na której wisiały. Bujnowski stosuje podobny zabieg, sugerując zatarcie granicy pomiędzy obrazem a ścianą. Zgodnie z tradycją *trompe-l'œil*, *ściany pracowni* Bujnowskiego powinny zawisnąć w miejscu jego pracy, najlepiej pomiędzy prawdziwymi fotografiami, aby wywoływać iluzję i zaskoczenie pośród osób odwiedzających pracownię. Tego typu zabiegi pojawiały się przykładowo na obrazach w typie *quodlibet*, które dla zwiększenia efektu iluzji, umieszczane były pośród prawdziwych papierów i listów.

Umieszczenie obrazu w obrazie było sposobem na zmylenie odbiorcy, ale także niejednokrotnie miało charakter autotematycznej wypowiedzi. Tak było w przypadku słynnych obrazów Gijsbrechtsa ukazujących namalowane dzieła, których płótno zwijało się, uwidaczniając skrywające się pod nim podłoże. Prace holenderskiego artysty odczytywane są niejednokrotnie jako malarskie *vanitas*, służące uwidocznieniu marności i nicości malarstwa. *Ściany pracowni* Bujnowskiego nasuwają skojarzenia z *Trompe-l'œil z martwą naturą wanitatywną* Gijsbrechtsa z 1668 r. czy też z *Trompe-l'œil z martwą naturą wanitatywną* Jean-François de le Motte. Obrazy te ukazywały ściany pracowni wraz z gotowym obrazem (jego obrazowość każdorazowo

zostaje podkreślona przez odchodzący róg płótna) oraz przyrządami malarzkimi. W przypadku Bujnowskiego artysta zamiast gotowego obrazu maluje fotografię. W efekcie mamy do czynienia z często powracającym w jego twórczości motywem przenikania się malarstwa i fotografii oraz ich wzajemnego zastępowania się. W przypadku *ścian pracowni* obraz „udaje”, że jest fotografią przyklepioną do ściany brązową taśmą. Zgodnie z założeniem *trompe-l'œil* ściana malowana ma przenikać się i pokrywać z rzeczywistością, a przedstawiony obraz w obrazie, uzyskiwać dzięki temu pozór rzeczywistości.

Refleksja dotycząca znikania obrazu pojawia się w przypadku obrazów Bujnowskiego także w podobnym do *ścian pracowni* dziele *Ślady po obrazach* (2008). Artysta ponownie maluje tu ścianę, tym razem jednak zamiast fotografii widzimy odrobinę jaśniejsze, prostokątne plamy bieli. Sugerują one, iż w tym miejscu znajdował się niegdyś obraz i dopiero co został zdjęty, pozostawiając jedynie ślad swej obecności. W efekcie mamy do czynienia z paradoksalną sytuacją, w której obraz ukazuje nieobecność obrazu. Jak zauważa Maria Anna Potocka, to „dialektyczna gra z obrazem, na którym przedstawione jest to, co obrazem być przestało”³⁰. Powieszenie *Śladów po obrazach* w przestrzeni *white-cube'a* może potęgować złożoność tej gry – gdy namalowane na obrazie ślady po obrazach zostaną wzięte za prawdziwe. Gdy obraz obecny, zostanie uznany za nie-obraz, za pozostałość po obecności obrazu.

Znikanie obrazu, nicość obrazowania są stałym elementem malarskiej autorefleksji Bujnowskiego. Widoczne jest to także w cyklu ukazującym tyły obrazów, będącym czytelnym nawiązaniem do najbardziej zaskakujących dokonań malarskich artysty, który w pełni rozpoznał ułudę obrazu – Cornelisa Gijsbrechtsa.

Obraz, czyli nic

W cyklu *Tyły obrazów* (2000–2004) Bujnowski ukazuje płótna widziane od tyłu. Zamiast przedstawienia rzeczywistości pozaobrazowej, otrzymujemy

³⁰ Rafał Bujnowski: *polityka obrazów. Wybrane prace z lat 1999–2013*, katalog wystawy, red. Ł. Górczyca, Warszawa 2013, s. 204.

przedstawienie samego obrazu. Widzimy płótno, krosna oraz, w zależności od przykładu, podpis czarną farbą „Bujnowski”, a pod nim zamazany tytuł, niemożliwy do odczytania lub też napisy „Góra” i „Dół” wraz ze strzałkami wskazującymi kierunki. *Tyły obrazów* wpisują się w tradycję obrazów-paradoksów tworzonych przez Gijsbrechtsa. Do jednych z najbardziej znanych obrazów tego artysty należało bowiem *Odwrocie obrazu* (ok. 1668), namalowane do wspomnianej, kopenhaskiej *kunstkamery*. Ukazywało ono tył obrazu – widoczne jest na nim płótno, krosna, gwoździe oraz niewielka karteczka z numerem 36.

Stoichita pojmował tego typu dzieła jako negację obrazu jako takiego, obrazu samego w sobie. Jak zauważał, „przedmiotem tego obrazu jest obraz jako rzecz”³¹. Obrazy Gijsbrechtsa były więc skrajnym przypadkiem dotarcia do granicy sztuki i malarstwa – doskonale iluzjonistyczny obraz naśladuje sam siebie. *Mimesis* staje się *automimesis*. Gdy odbiorca, złudzony iluzją, zechce odwrócić obraz, okaże się, iż po drugiej stronie znajdują się płótno i krosna. Awers pokrywa się z rewersem. Paradoksalność tej sytuacji widoczna jest w samym opisie Stoichity, który pojmuje dzieło Gijsbrechtsa jako końcowy przykład refleksji nad obrazem jako przedmiotem i wyobrażeniem:

obraz jest przedstawieniem, ale przedmiotem owego przedstawienia jest jego własny negatyw. Gijsbrechts nie odwraca obrazu, pokazując go – odwrócony – do publiczności. Maluje „na wierzchu” obrazu (na powierzchni, na której zazwyczaj pędzel tworzy wyobrażenie) jego własny „spód” [...]. Ekspozycja obrazu miała być oszustwem: postawiony na ziemi, bez ramy, miał zwodzić. Ten, kto się do niego zbliża, ma odczuwać chęć odwrócenia go i zobaczenia, co obraz przedstawia, a czyniąc to, ma znaleźć jedynie płótno – prawdziwe – rozpięte na krosnach³².

Dalej czytamy – „[w]yobrażenie to przedstawia wszystko, czym jest obraz: płótno i drewno. Jest ono jednocześnie wszystkim i niczym. Jest niczym, ponieważ rodzi pytanie: »Gdzie jest obraz?«. Jest wszystkim, ponieważ zawiera

³¹V. Stoichita, *Ustanowienie...*, s. 317.

³²Tamże.

się samo w sobie”³³. Ziemba także interpretuje obrazy Gijsbrechtsa w kategorii „anty-reprezentacji”, malarstwa, które ukazuje swoją własną nicość. Prace artysty można odczytywać jako wypowiedź o nicości malarstwa, gdyż nawet w swych najbardziej spektakularnych osiągnięciach, przy osiągnięciu najwyższego stopnia *mimesis*, pozostaje ono tylko złudzeniem. Artysta przestrzega – dalsie się zwieść doskonałością *trompe-l'œil*, jednak to wciąż tylko złudzenie – płótno, krosno i farby. Jak pisze Salwa, jest to obraz:

który daje świadectwo potęgi malarstwa, ale który jest jednocześnie jego cieniem, obraz, gdzie oszustwo nie daje się odróżnić od prawdy, fałsz jest prawdziwszy od natury, a iluzją oszukując mówi prawdę. Chodzi zatem o obraz, który podważa samą naturę obrazowości. [...] Właściwym tematem obrazu jest zatem automimesis: pod postacią samonaśladowczego siebie obrazu, ukazana zostaje mimesis, która zwraca się ku sobie samej. Tak rodzi się kolejny paradoks: mimesis u szczytu swej referencji stała się samoreferencyjna, i to na dodatek w taki sposób, że podważa swój własny sens³⁴.

Przyczepiony do tyłu obrazu numer sugeruje, że to kolejny obraz z cyklu. Zdaniem Ziembę jest to wskazanie na fakt, iż podjęta tu refleksja nad sensem i bezsensem malarstwa dotyczy całej kategorii dzieł, a nie tylko konkretnego przypadku.

Obraz Gijsbrechtsa niczego nie ukazuje, lub też ukazuje Nic. Ów paradoks znów jest celowy – a negacja obrazu wydaje się być jedynie zasłoną. Jak pisze Ziemba, Gijsbrechts „[k]westionował zdolność sztuki do »reprezentacji« realnego świata, ale czynił to przecież tylko na pozór. Bo w istocie uzmysławiał właśnie moc kreacji, jaką ma w sobie sztuka, nawet jeśli owa kreacja (auto-kreacja) służy tak naprawdę destrukcji, negacji, dewaluacji obrazu. Ukazując Nic, tworzył Coś”³⁵. W efekcie Ziembę pisał o „perfidnym paradoksie sztuki, która dowodząc swej nicości, usprawiedliwia swe istnienie”³⁶. Nie bez

³³ Tamże.

³⁴ M. Salwa, *Iluzja...*, s. 75.

³⁵ A. Ziembę, *Iluzja...*, s. 237.

³⁶ Tamże.

przyczyny odchodzące od krosna obrazy-strzępy Gijsbrechtsa często przedstawiały wanitatywne martwe natury. Tym, co jednak szczególnie istotne z perspektywy niniejszej analizy, jest pojmowanie tego typu *trompe-l'œil* jako „metaobrazu”, widoczne także we współczesnej aktualizacji tematu w malarstwie Bujnowskiego. Zdaniem Salwy, każde dzieło *trompe-l'œil* ma charakter metaobrazowy – nie jest po prostu ilustracją pewnej teorii obrazowania lub widzenia, lecz pokazuje, czym jest widzenie i obrazowanie. *Trompe-l'œil* to namysł nad malarstwem i namysł malarstwa, w którym dokonuje ono swej samoprezentacji. Salwa określa tego typu przedstawienia mianem ironicznych i to w dodatku podwójnie. Z jednej strony bowiem *trompe-l'œil* swą ironią wymierza samo w siebie, ukazując czym naprawdę jest, z drugiej owa ironia skierowana jest w kierunku widza, który orientuje się, że nadmiernie ufa swym zmysłom. W efekcie *trompe-l'œil* oferuje odbiorcy doświadczenie metapercepcyjne, w którym „przedmiotem oglądu staje się jego własna percepcja (podmiot staje się przedmiotem). Dzięki temu można mówić nie tylko o autorefleksyjności obrazu, ale i widza, którego świadomość formuje się przede wszystkim dzięki uleganiu złudzeniu i uświadamianiu go sobie”³⁷. Wydaje się, że to właśnie metaobrazowy charakter *trompe-l'œil* staje się szczególnie nośny we współczesnej refleksji nad sztuką. Bujnowski w swych *Tyłach obrazów* podejmuje więc motyw nicości obrazu. Atrakcyjny dla jego wypowiedzi artystycznej jest także wspomniany przez Salwę ironiczny wydźwięk tych obrazów. Charakterystycznym rysem działalności Bujnowskiego jest odzieranie sztuki z ich uprzywilejowanej pozycji i sprowadzanie w obszar codzienności, zwyczajności. W efekcie jego twórczość pełna jest dystansu, ironii i humoru, co widoczne jest także w *Tyłach obrazów*. Zamiast karteczki z numer seryjnym, odnajdujemy tu napis „Góra” i „Dół”, co jest ironicznym nawiązaniem do praktyki w obrębie świata sztuki, gdzie nagminnie zdarza się, iż obrazy abstrakcyjne wieszane są „do góry nogami”. W efekcie *Tyły obrazów* są szerszą wypowiedzią – nie tylko o samym obrazie, ale także o instytucjonalnej „ramie”, która go otacza. *Tyły obrazów* Bujnowskiego celowo pozbawione są iluzjonistycznej doskonałości, jakby nie próbowały udawać, iż są czymś więcej niż tylko przedstawieniem. Wydaje się bowiem, iż

³⁷ M. Salwa, *Iluzja...*, s. 76.

najważniejsze dla artysty nie jest wprowadzenie widza w błąd, lecz podjęcie autorefleksji nad statusem malarstwa we współczesności. W efekcie, wydaje się on wciąż podważać sensowność malarskiego przedstawienia, jednocześnie nie przestając malować.

Obraz przedmiotu/obraz-przedmiot

W przypadku Bujnowskiego refleksja nad obrazem przyjmuje wielorakie postaci – od śladu po jego nieobecności, aż do jego nadmiaru, powielenia, kopiowania w nieskończoność. *Tyły obrazów*, podobnie jak *Odwrocie obrazu* Gijsbrechtsa, ukazywały obraz jako przedmiot. Pozornie podobna tematyka pojawia się w przypadku cyklu *Obrazów-przedmiotów* (1999–2002) Bujnowskiego. Ulega ona jednak specyficznemu odwróceniu. W przypadku tego cyklu artysta zaciera granicę pomiędzy obrazem a obiektem, który ma ukazywać. Ponownie *mimesis* zostaje doprowadzona do granicy, za którą zaczyna podważać samą siebie. Prześmiewcza absurdalność tworzonych przez artystę obiektów, wydaje się wskazywać na kryzys kategorii naśladownictwa. Tworzone przez artystę *Obrazy-przedmioty* to między innymi cegły, kasety VHS, piloty, deski czy tablica. W tym przypadku obraz doskonale pokrywa się z tym, co ma przedstawiać – cegła malowana rzeczywiście przyjmuje formę cegły w skali 1:1. Przestrzenność tych realizacji każe zadać pytanie, czy mamy tu wciąż do czynienia z malarstwem, czy też z rzeźbą – a może też kategorią, która jest przywoływana za każdym razem, gdy jakieś dzieło trudno jest zaklasyfikować i podpisywane jest wtedy jako „obiekt”. Wszystkie przesłanki techniczne wskazują jednak, iż jest to malarstwo. Artysta wykorzystuje jedynie płótno i farby, a jedynym odstępstwem jest trójwymiarowość wykorzystanego płótna. Dzięki temu zabiegowi obraz niemalże staje się przedmiotem, który ukazuje, jednocześnie pozostając obrazem. Ironiczność tego działania związana jest także ze zrównaniem obrazu ze zwykłym przedmiotem oraz jego masową produkcją. *Obrazy-cegły*, *obrazy-deski* powielane były bowiem w liczbie kilkudziesięciu do nawet kilkuset egzemplarzy. Co więcej, podczas akcji w Londynie *Cheap art from Poland* Bujnowski akcentował

nie tyle przedmiotowy, co towarowy charakter malarstwa. Obraz jest rzeczą, przedmiotem, który tak jak inne funkcjonuje na rynku. Tym, co rzuca się w oczy jest pozorna identyczność obrazu i jego wzorca, gdzie obraz staje się kopią rzeczywistości. Jak pisała Potocka:

Od wieków drzemie w malarstwie tęsknota za zastąpieniem rzeczywistości obrazem, tęsknota za „reprezentacją doskonałą”, pragnienie wymienienia rzeczywistości na obraz. [...] Rafał Bujnowski pozornie bezkrytycznie poddaje się tej tęsknocie. Uruchamia seryjną produkcję banalnych przedmiotów w skali 1:1 [...]. Są bezużyteczne, schematycznie i szybko namalowane, ale wyglądają prawie jak prawdziwe. Ich identyczność jest jedynie wstępem. Istotne jest mieszanie się prawdy realnej z prawdą obrazu³⁸.

W opisywanym przypadku następuje zamiana obrazu przedmiotu w obraz-przedmiot, która akcentuje reifikację samego obrazu. Obraz postrzegany tu jest nie jako uprzywilejowany obiekt, lecz jako rzecz funkcjonująca pomiędzy innymi rzeczami. Odrzucenie rozumienia obrazu jako obiektu wyjątkowego podkreślone zostaje przez jego, niemal masowe, powielenie. Znowuż obraz, osiągnąwszy wyżyny naśladownictwa, tak naprawdę ujawnia swoją nicomość i unieważnia sam siebie.

Podobną formę przybierają obrazy Michała Stonawskiego. Jednak pomimo pozornej zbieżności ich wyraz wydaje się być zgoła odmienny. Możemy spojrzeć na *trompe-l'œil* jako na rozważania dotyczące zacierania granicy pomiędzy sztuką a rzeczywistością. Problem ten nurtował w sposób szczególnie także XX-wieczne ruchy awangardowe wraz z kulminacją tej problematyki w przypadku *ready-mades*. Wprowadzenie realnego przedmiotu zamiast jego reprezentacji, było istotnym elementem podważenia owej granicy. Zwykły przedmiot został mocą artystycznego gestu wprowadzony w świat sztuki, anulując całą tradycję artystycznego naśladownictwa. Obecność zamiast reprezentacji. Jak pisał Salwa, uczynienie z dzieła sztuki fragmentu rzeczywistości wieszczony przez *trompe-l'œil*, zostało zrealizowane dopiero przez *ready-mades*. Pozostała jednak zasadnicza różnica:

³⁸ Rafał Bujnowski: *Malen = painting = malowanie*, katalog wystawy, red. A. Smolak, tłum. M. Brand, Kraków 2005, s. 119.

Trompe-l'œil miało się zlewać z rzeczywistością, ale jednocześnie miało pozostawać obrazem, reprezentacją, elementem koniecznym do poznania tejże rzeczywistości. Kiedy reprezentacja staje się dokładnie tym samym, co prezentowane, przestaje reprezentować i zaczyna prezentować, a co za tym idzie, z epistemologicznego punktu widzenia staje się bezużyteczna³⁹.

Stonawski prowadzi podwójną grę, wykorzystując zarówno tradycję *trompe-l'œil*, jak i *ready-mades*. Na pierwszy rzut oka wydaje się nam, iż mamy do czynienia z przedmiotami gotowymi – starymi, odrapanymi skrzynkami, kartonowymi pudłami, czy też rozsypującą się szafką. Przy bliższym oglądzie okazuje się jednak, iż są to przestrzenne obrazy, skonstruowane na podobnej zasadzie co *Obrazy-przedmioty* Bujnowskiego. O ile jednak te drugie ujawniały swą malarskość poprzez szkicowość i niedbałość, o tyle obrazy Stonawskiego skrzętnie ją ukrywają. W efekcie mamy do czynienia z obrazami, które „udają”, iż są *ready-mades*. Odwróceniu ulega tu zatem cała logika przedmiotu gotowego. Pozorne *ready-mades* skierowują odbiorcę ponownie w kierunku iluzji i fikcyjności, a nie rzeczywistości. Prowadzona przez Stonawskiego gra odbywa się na innym poziomie rzeczywistości/fikcji niż w przypadku tradycyjnego *trompe-l'œil*. Mamy tu bowiem do czynienia z obrazami, które nie tyle udają zwyczajne przedmioty, lecz udają *ready-mades*, czyli zwyczajne przedmioty, ale już „zawłaszczone” przez kontekst sztuki. Iluzyjność wykreowanych przez Stonawskiego obiektów wynika, podobnie jak w przypadku mistrzów *trompe-l'œil*, z jego warsztatowej doskonałości, która pozwala mu szczegółowo oddać faktury i powierzchnie przedmiotów. Malowane przez niego skrzynki wydają się być pokryte warstwą rdzy, pękają i korodują. Stojąca w rogu galerii szafka, wydaje się mieć otwarte drzwiczki, co jest aktualizacją jednego z najbardziej popularnych zabiegów w długiej historii *trompe-l'œil*. Obrazy-objekty Stonawskiego pokazują jak zmieniło się podejście do iluzyjności pod wpływem *ready-mades*. Przebiegłość jego zabiegu artystycznego jest związana z faktem, iż aktualizuje koncepcję *mimesis* poprzez odwołanie do twórczości, która była jej zaprzeczeniem i wydawała się niechybnym końcem. Przywołuje punkt graniczny, po którym wydawało

³⁹ M. Salwa, *Iluzja...*, s. 211.

się, iż nastąpi koniec naśladownictwa w sztuce, by niczym najwięksi mistrzowie *trompe-l'œil*, wskazać na jednoczesną nicość i doskonałość sztuki.

Powracające wśród artystów współczesnych mniej lub bardziej bezpośrednio odwołania do *trompe-l'œil* wydają się potwierdzać zdanie Mateusza Salwy, iż *trompe-l'œil* jest czymś więcej niż jedynie typem obrazu, jest zagadnieniem filozoficznym. Takie ujęcie pozwala spojrzeć na przedstawienia tego typu w szerszym kontekście, uwzględniając ich metaobrazowy i dialogiczny charakter. Wydaje się więc, że tak pojmowane *trompe-l'œil* mogą być rozpatrywane nie jako ciekawostka czy też zabawa optyczna, lecz jako element kulturowej historii widzenia i patrzenia.

Bibliografia

- Domanowska E., *Genialny imitator*, <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=2&id=32>, 19.06.2015.
- Gryka J., *Robert Kuśmirowski – prawdziwy czy falsyfikat?*, <http://biala.art.pl/publikacje/robert-kusmirowski/>, 19.06.2015.
- Hoogstraten S. van, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-kont*, Rotterdam 1678.
- Krasny M., *Styropian, tektura i wata szklana*, w: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2008.
- Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. S. Zuffi, tłum. K. Wanago, Warszawa 2000.
- Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, Warszawa 2008.
- Pliniusz, *Historia naturalna*, wstęp, oprac. i tłum. I. Zawadzka, T. Zawadzki, Wrocław 1961.
- Rafał Bujnowski: Malen = painting = malowanie*, katalog wystawy, red. A. Smolak, tłum. M. Brand, Kraków 2005.
- Rafał Bujnowski: polityka obrazów. Wybrane prace z lat 1999–2013*, katalog wystawy, red. Ł. Gorczyca, Warszawa 2013.

- Salwa M., *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*,
Kraków 2012.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*,
tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
- Ziomba A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–
1660*, Warszawa 2005.
- Zmyślony I., *Robię co mi się podoba. Rozmowa z Robertem Kuśmirowskim*,
<http://www.dwutygodnik.com/artukul/3550-robie-co-mi-sie-podoba.html>,
19.06.2015.

tekst pochodzi z książki:

PATRZENIE i WIDZENIE

w kontekstach kulturoznawczych

red. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek



SERIA WYDAWNICZA
Historia i Teoria
Kultury

Plik ten możesz legalnie drukować i udostępniać dalej
bezpłatnie na licencji:



Pozostałe rozdziały tej książki oraz inne publikacje
możesz ściągnąć za darmo ze strony wydawcy:
grupakulturalna.pl